



ビーダーマイアー期のメルヒェン：  
メーリケの『シュトゥットガルトの皺くちや親爺』  
について

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-08-09 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 岩元, 修 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.24729/00006165">https://doi.org/10.24729/00006165</a>

# ビーダーマイアー期のメルヒェン

— メーリケの『シュトゥットガルトの皺くちゃ親爺』について —

岩 元 修

## I

エドゥアルト・メーリケ(Eduard Mörike 1804-1875) の名声はほとんど彼の詩作品によって形成されてきた。地震計のごとく敏感で繊細な彼の感受性と、しかしまたその感受性により捉えられた世界を確実な詩的表現へと彫琢してゆく巨匠的な造形力は、ドイツ文学の歴史のなかでも卓越したものと評価されている。その一方で彼の散文作品は、ロマン主義的色彩の濃厚な青春期の大作『画家ノルテン』(Maler Nolten 1832)と、モーツァルト生誕百年を記念した作品といわれる『プラハに旅するモーツァルト』(Mozart auf der Reise nach Prag 1855)を除くと、ほとんど注意を払われてはいないといえよう。メーリケは、上記の作品以外にも五篇の物語作品(Erzählungen)を刊行している。それらは1834年に『ミス・ジェニー・ハロウアー』(Miß Jenny Harrower)という題名で発表され、後には『ルーツィエ・ゲルメロート』(Lucie Gelmeroth)と改められた心理分析的なリアリズム・ノヴェレと、メルヒェン物語に分類される四篇の作品、『宝物』(Der Schatz 1836)、『百姓とその息子』(Der Bauer und sein Sohn 1839)、『イェツェールテの手』(Die Hand der Jezerte 1853)、『シュトゥットガルトの皺くちゃ親爺』(Das Stuttgarter Hutzelmännlein 1853、以下『皺くちゃ親爺』と略す)である。メーリケの文学を論じるためには、これら五篇の作品についても十分な研究が必要であることは言うに及ばない。本論はこれらの中から特に『皺くちゃ親爺』を取り上げ、ロマン主義以来の創作メルヒェン(Kunstmärchen)の伝統のなかで、メーリケはいかなるメルヒェンを作り上げたか、そしてそこにはいかに時代のエートスが反映しているかを検証しようとするものである。この作品は1853年の出版であるゆえに厳密な意味でのビーダーマイアー期の作品と呼ぶことには異論があるかもしれないが、元来このメルヒェンが構想されていたのは30年代であり、作品を生み出した背景は復古期の市民文化であったと考えてよいであろう。すなわち1853年に『皺くちゃ親爺』を出版したとき、メーリケは序文のなかで、「ここで提供する物語はかなり前に、ある同様の作品のペアとなるものとして構想されてはいたが、作品化されないままになっていた。最近そのスケッチを著者は手にして、忘れていたさやかな責任をよい時に思い出すことができた」<sup>1)</sup>と述べている。そしてそのペアの片割れ(Seitenstück)とは1836年の『宝物』であることがメーリケの覚え書きから確かめられている。また1838年のヘルマン・クルツの手紙を通して、このメルヒェンの構想について当時メーリケが友人に話していたことも知られるのである。<sup>2)</sup> それゆえこの作品は1830年代後半に構想された、まさにビーダーマイアー期のメルヒェンのひとつと見なしてもよいであろう。

## II

この作品は実に複雑な構造を持っている。メルヒェン全体の主要事件(Hauptgeschehen)あるいは本筋(Haupthandlung)となるのは、若い靴職人ゼッペ(Seppe)の、故郷シュトゥットガルトからウルム

への旅とその地での滞在、および復路の旅と故郷での大団円である。しかしこの本筋が展開（進展）する間に、いくつものエピソードが挿入される。それら複数のエピソードもやはり本筋と密接な関係を持っているので、作品全体の構造を理解するためには、ほぼ全てを観察しておかなければならないであろう。

「およそ五百年以上昔のこと、勇猛な戦士の誉れ高きエーバーハルト・フォン・ヴィルテンベルク伯爵が、ドイツ帝国の諸侯や、ハプスブルクのルードルフとその後継者たち、あるいは特に諸都市との、長い恐ろしい戦いをおさめて、シュヴァーベン地方にふたたび安らぎと平和をもたらしたころ、シュトゥットガルトにゼッペという名の靴職人がいた」<sup>9)</sup> という書き出しで作品は始まる。主要事件が繰り広げられるのは、語り手が生きている19世紀の前半から数えて五百年以上昔のこととされ、しかも史実的にはエーバーハルトが最後に帝国都市エスリングエンと講和を結んだのが1316年、彼が死亡したのが1325年であることが知られているので、結局、物語の時間は中世の14世紀初頭、1320年前後に設定されていることになる。<sup>4)</sup> ゼッペは親方（ブレーゼ）とそりが合わず、暇を取り、旅に出ることにする。彼は運をつかもうとしているのだ。親兄弟もおらず地域共同体で一種の孤立感を抱いた若者が、幸運を求めて広い世界に旅立つというのは、メルヒェンの発端としてオーソドックスである。旅立ちの前夜、奉公人部屋にひとり座っていると、皺くちゃ親爺（フツェルマンHutzelmannlein）が登場する。<sup>5)</sup> 名前（-mannlein）からわかるようにこの存在は小人（Kobold）であり魔法を操ることができる。夜のあいだにひそかに仕事を片付けてくれる家の精として、この小人の名称は民間に知られてはいるが、メーリケはあらたにこの精を靴製造業者組合（Zunft）の守護霊（Schützgeist）と規定し、靴職人ゼッペを見守り一人前の親方に育て上げる役目を担わせている。皺くちゃ親爺は、ゼッペに幸福靴（Glücksschuhe）を二足与え、一足を履きもう一足は旅の途中どこか道ばたに他の人物のために残しておくように言う。二足の幸福靴を履く二人（カップル）とはもちろん夫婦になる男女である。「お互いのものと定められた恋人達を引き合わせる能力を靴が持っているということは、シンデレラの研究以来知られている。」<sup>6)</sup> 小人はさらに端っこを少しでも残しておけば常に元の大きさに再生する、乾燥果実の入ったパンであるフツェルブロート（Hutzelbrot）<sup>7)</sup> も持たせて、飢えることなく旅を続けられるようにしてくれる。しかし同時にゼッペは、「大蛸の歯（Krackenfischzahn）」の刺さった「鉛の棒（Klötzlein Blei）」を見つけて持ち帰るように頼まれる。この鉛の棒は、作品全体のなかで次々と時間を遡って挿入される複数のエピソード（サブ・ストーリー）を、ゼッペの遍歴という本筋に結びつけてゆく（ライト）モチーフとなっている。

ゼッペは翌朝旅立つ。しかし彼は二足の靴の左右を片方ずつはき違えて出発し、そのためこれまた間違った組み合わせの一足を道ばたに残してゆくことになる。ゼッペは男靴と女靴を片方ずつ履いてしまったのだ。そのせいで道中ゼッペの足は勝手な動きをして彼にへまを演じさせ、また足踏み車をこぐような動きをさかんに繰り返させて、彼に、自分は靴屋ではなく、はきみ研ぎになるべきではないかと、職業に疑問を抱かせる始末である。履き違えと職業選択の迷い等は、人生には回り道が必要であることを教える事件であろう。幸福靴の与える指示に正しく従えるようになれば、そのとき靴は必要ではなくなるのである。<sup>8)</sup>

さてゼッペの旅はシュヴァーベン・アルプスの実際の地理に従って進行し、ズッピングエン、ウーラッハ等の地名が具体的に挙げられる。旅の目的地となったウルムに入る前に、彼はブラウボーイ

レンに一泊することになる。この地にある「青の壺」(Blautopf)とは現在でも有名な風光明媚の湖であるが、この湖を舞台としてメーリケは第一のエピソード『美しいラウの物語』(*Historie von der schönen Lau*)を創作する。ゼッペが泊まる宿屋はむかし女子修道院であったことから「尼僧亭」と呼ばれているが、かつてこの宿屋の祖先は青の壺に住んでいた水の精ラウと親交があった。その時以来ラウが届けてくれる銀貨を元手にして、貧しい旅の若者を優しく受け入れ泊めてやるという習慣が尼僧亭には残っている。いまゼッペがこの宿屋に泊まることになる前に、読者には『美しいラウの物語』が語られることになるのだが、さらにその前に大切な情報、「鉛の棒」の現在の所在地があらかじめ知らされる。この魔法の品物は、村の生意気な牧童によって青の壺の湖底(ラウのすみか)から盗まれ、湖の周辺に投げ捨てられたままであるということが、作品のこの箇所で、(鉛の棒をゼッペが発見するのは彼の旅も終わりに近づいてからであるが)読者にだけ教えられるのである。

さてこの物語(エピソード)の主人公ラウは、もともと黒海沿岸に棲むドナウ川の水の精(Wassernix)の王妃ではあったが、子供ができないためにこのシュヴァーベンの湖、青の壺に幽閉の身となっていた。<sup>9)</sup>しかし姑はラウが心の底から五度笑えば生きた子供を産めるようになると予言していた。ラウは青の壺から地下水道を通して尼僧亭の井戸に現れ、宿屋の女将ベータ、彼女の息子夫婦や娘達と親しくなり、次第に心も豊かになり心から笑うことができるようになる。そしてついめでたく満願の日を迎える。故郷に戻れることになったラウは、ベータたちへの感謝のしるしとして、この旅館を訪ねる貧しい旅の若者を援助するための銀貨を、たえることなく提供することを約束する。また彼女が初めて笑った日の「百年ごと」の記念日には、ここに宿泊する五人の若者に贈り物をする事も合わせて約束する。ゼッペはまさにその第一回目の記念日にこの宿屋に泊まることになるのである。それゆえ『美しいラウの物語』は物語の現在よりさらに百年さかのぼった、1220年前後の事件と考えるべきであろう。<sup>10)</sup>

このラウのエピソードのなかでさらにもう一つのメルヒェンが、ラウと女達だけの一種の「糸紡ぎ部屋でのお話」の形で披露される。この第二のエピソードは鉛の棒の由来を述べたものであり、ラウとベータの親交があった時よりも更に昔の時代に遡る。ゼッペの時代のエーバーハルトから数代さかのぼった伯爵、コンラート・フォン・ヴィルテンベルクがシュトゥットガルトの基礎を造った12世紀に時間は移る。お話は次の通りである。コンラートと親しくしていた錬金術師ファイラント博士の鉛の錘(=鉛の棒)に、紅海で大蛸が食らいつき、それを引き上げたところ、錘に歯が二本残っていた。博士は鉛から簡単に抜けた一本を伯爵に贈呈し、もう一本は棒に刺さったままにして自分が所有していた。この歯は持つ者の姿を見えなくする魔法を持っている。<sup>11)</sup>伯爵は死ぬときこの特別な力のあるものを処分した。博士の遺言も、鉛に刺さった大蛸の歯は人の手に渡らぬようブラウボイレンの青の壺に沈めるように、というものであった。彼の召使いクルトは遺言通りに鉛の棒を湖に沈めるが、そのお返しにラウから金の鉄と真珠のネックレスをもらう。このネックレスはコンラートの息子ルートヴィヒ伯爵に売られるが、14世紀にはエーバーハルト伯爵の令嬢イルメンガルトの所有するところとなり、やはり『黴くちや親爺』全体のなかで一定の機能を担わされることになる。さてこの青の壺に沈められた鉛の棒が、先に述べたように羊飼いの若者の手によって再び地上に取り戻されているのである。

13世紀、12世紀のエピソードが以上のようにして語られたあとで、ようやく14世紀の主人公ゼッペ

の（人生の）事件が展開する。尼僧亭に宿泊できたゼッペは旅を再開するときに、ラウの百年記念日の特別な贈り物として「銀のボンネット」をもらい、最愛の人にプレゼントするように言われる。ウルムに到着したゼッペは、そこで職人達の歌合戦に遭遇して、職人仕事の有用さと職人共同体の友愛を改めて認識し、自分本来の職業に対する誇りを回復する。彼はウルムにとどまって、ある親方未亡人の家に職人として勤めることになる。この美しい未亡人の家を初めて訪れたとき、幸福靴は、ここは危険な場所であると警告を発する。しかしゼッペはそれを無視して未亡人に恋をしてしまう。やがて二人は婚約する事になるのであるが、<sup>12)</sup> その話題に入る前に、もう一足の幸福靴の行方が語られる。

もう一足のちぐはぐな幸福靴はシュトゥットガルトの清純な乙女フローネのものとなっていた。男靴と女靴の取り違えのせいで、フローネもへまをやらかしては人に笑われていた。ゼッペのかつての親方プレーゼはこの靴は特別な靴であると見抜き、それを自分の娘サラのものにしようとして、偽物と取り替えるが、黻くちゃ親爺の仕返しに遭い、結局はフローネにこっそりと返すことになる。仕返しの模様と、その後のプレーゼへの小人のいたわりについても相当詳しいエピソードが語られる。<sup>13)</sup> さらには伯爵令嬢イルメンガルトがラウのネックレスを野原でなくしたことも語られる。

さてこのフローネのエピソードのあとで、話は再びウルムのゼッペに戻り、ゼッペが未亡人に求婚するところから始まる。ゼッペは婚約の贈り物に例の銀のボンネットを贈り、また（それまで幾度か彼女にも相伴させていた）フツェルブロートの由来も教える。そして彼は12世紀のファイラント博士をめぐる、鉛の棒の件とは異なったエピソードを未亡人に話して聞かせる。その内容は、ファイラントが梨泥棒を黻くちゃ親爺の助けで捕えたこと、博士の親友のコンラート伯爵が、道化師ヨープストを度を越した悪ふざけのゆえに宮廷から追放したことなど、あくまでゼッペが婚約者を楽しませようという意図から話した物語であり、作品全体の本筋には全く関連してはいない。

ゼッペの語らいが終わったあと、未亡人はフツェルブロートをひとかけらも残さず鸚鵡にやってしまう。これでフツェルブロートは再生しなくなるわけだが、鸚鵡はそれを食べ終わると、「一人目を殺し、二人目を殺した者は、三人目も殴り殺す」<sup>14)</sup> という言葉を発する。翌朝鸚鵡は殺されている。ゼッペは、未亡人は今までに二人の夫を殺していると職人仲間から聞かされ、自己の軽率な婚約を悔やんで早々にウルムを後にすることになる。ここからゼッペのシュトゥットガルトへの帰還が始まるのである。

帰途ゼッペはブラウボイレンの湖畔で幸福靴に教えられて鉛の棒を発見する。これをのちにシュトゥットガルトで小人に渡すことによって、彼は一つの使命を果たすのである。鉛の棒を担いだゼッペは、ウーラッハ、メッツィンゲン、トルツィンゲン、ニュルティンゲン、オーバーエンジンゲン、ベルンハウゼンという村落を通りながら、貧困と飢えに苛まれつつ、シュトゥットガルトにたどり着く。

ゼッペがようやく故郷に帰り着き、大蛸の歯を小人に渡したのは、イルメンガルトの結婚を祝う、祭りの日々の中の一日であった。翌日は国民（領民）による仮装芝居（行列）が、領主と新婚の二人の御前で演じられることになっている。行列の朝、ゼッペは黻くちゃ親爺に助けられて美しい仮装をし、貴頭の人々の前に登場する。またフローネも同様に扮装をこらして現れる。二人は幸福靴に導かれて、わけのわからぬまま広場で綱渡りをする事になり、おまけにその綱の上で婚約までする。そのあと二人はあらかじめ黻くちゃ親爺から預かっていた、新たに金の箱に入れられた大蛸の歯と、

イルメンガルトの（野原で失くしていた）ネックレスを、伯爵及び令嬢に献呈することになる。伯爵に祝福されたふたりはそののち立派な家に住み、ゼッペはヨーゼフ親方と名のって幸福な家庭を築いたということ、また皷くち親爺もゼッペ一家を訪問し続けたということが、本筋の結びとして添えられる。

### III

『皷くち親爺』の構造はこのように極めて入り組んだモザイク状になっており、メルヒェン本来の単純な形式からはほど遠い。口承メルヒェン(Volksmärchen)の基準に照らしてみれば、このような込み入った構造は、物語の原型というメルヒェンの性格から大きく逸脱している。メルヒェンは、単純な形式とパターンの繰り返しによって、世界の構造、人間と世界の調和の原理のようなものを、くっきりと浮かび上がらせるジャンルであるはずだ。あるいはこの作品に見られるようなリアリズム（現実にある地名、年代記的な時代設定、細部にわたる心理描写など）も、口承メルヒェンなら消去していなければならない。<sup>15)</sup> しかし口承メルヒェンの試金石を創作メルヒェン(Kunstmärchen)に当てはめることは部分的にしか許されないであろう。口承メルヒェンは数百年の時間を経てそのようなリアリズムや個性性をそぎ落としてきたのであるから、作者が厳然として存在する創作メルヒェンをそれと同等のものとして批評することは見当違いなのである。創作メルヒェンは作家が自己の文学を表現するために採用した「芸術」としてのジャンルである。作家の世界観を表現する「芸術」である限り、彼の個性が反映されることは当然であり、この作品に見られるような複雑な構造、具体性や心理描写のリアリズムが入り込むことも当然許されよう。そこにはさらに作家の存在する時代も当然投影されている。ここでは、創作メルヒェンと呼ばれてきた物語群(Erzählungen)の歴史のなかで、メーリケのこの作品がどのような位置を占めて、作家の個性にとどまらず時代的な特性をいかように表現しているかを考察してゆくことになろう。

創作メルヒェンを文学の重要なジャンルと見なし、その芸術的価値を高めたのは、やはりロマン派の人々である。彼らは、時空を心のままに移動し超越的な諸力や事件も無制限に描くことのできる、もっとも柔軟で自由なジャンルとしてのメルヒェンに、最高のポジションを与えた。メルヒェンは、地上的なリアリズムに捕らわれて有限の世界しか描けない他のジャンルとは異なり、世界、宇宙、人間を象徴的に描くのに最も相応しいジャンルとされる。ノヴァーリスの主人公はメルヒェンのなかで、人間と自然の調和を発見し、真の自己に到達しようとする。一種の心理的リアリズムに貫かれた『金髪のエックベルト』のタイトルの騎士は、運命の深刻さと恐ろしさをメルヒェンのなかで味わい尽くす。ホフマンのメルヒェンは現実と幻想を融合させたスタイルで、狭隘な現実世界を数倍にも拡大しようとした。ロマン主義のメルヒェンは、深淵で広大な世界と宇宙を映し出す鏡にもなれば、人間の運命を心理学的なタッチで描く新しい文学にもなり、あるいは幻想文学の手法で現実社会にイロニーの光を当てる批判の書にもなったのである。

しかしメーリケの時代にはロマン主義も盛りを過ぎ、そのようなメルヒェンが有効であり続けることは不可能になりつつあった。ビーダーマイア一期のメルヒェン作家としては群を抜いた存在であるハウフの作品のなかにも、ロマン主義の規範からはもはやメルヒェンとは呼ばれ得ないようなメルヒェン作品が多く見られる。ロマン主義の魂を残し持っているといわれるこの作家にとっても、メルヒ

エンの概念は曖昧なものとなり、彼はノヴェレあるいは物語(Erzählung)に分類しておく方が無難な作品をも、メルヒェン集のなかに束ねている。<sup>16)</sup>そして受容の地平もまた、このような境界のぼやけた作品群を一括してメルヒェンとして歓迎する状況にあったのだ。

ところで文学を享受する当時の読者は教養市民階級に属する人々であり、彼らは政治的な実力を持たぬままにも、時代の精神的な担い手として、市民社会に相応しい文化を育てる立場にあった。新しい文学は雑誌、年鑑、文庫という市民時代の新しいメディアに載せられて市民階級に届けられる。このメディアはこの階層の趣味と要望によって支えられ、同時にそれらを増幅する。こうして新メディアの読者が時代の文学の性格を規定していったともいえるであろう。そしてこの読者層のおおかたの価値観は、「家庭の天使」に守られた私生活をいとなく、プロテスタント的な努力と忍耐に基づいて社会的に「上昇」することにあった。そのような彼らの共通の価値観を基準にしながら、新メディアは、市民階級のために共通の教育と娯楽の場を提供するようになる。教養市民階級の読者は、新メディアの読書を通して、中産階級のなかでもかなり上流の、経済的にも社会的にも恵まれたポジションにある人々の暮らしと生活感情に触れ、自分たちもその仲間でありたいという願望を強める。新しいメディアは、読者の関心を確実に計算に入れて話しかけるので、それは「歓迎された非常に評判のよいパートナーであり、『話し相手』(*Gesellschaftler*)や『一家の友』(*Hausfreund*)とさえなり得る。」<sup>17)</sup>これらはこのビーダーマイア一期の年鑑の特徴的なタイトルである。

さてこのように読者を意識したメディアに掲載される文学作品は、具体的にどのような性格を帯びるであろうか。ビーダーマイア一期の読者は、前時代的なロマン派のイロニーや運命観をもはや相手にはせず、深刻さや得体の知れない運命を描く文学を好まない。それよりも、教養ある者同志で生活感情を共有しているような気分を読者にもたらし、楽しく時間を過ごさせてくれる作品を歓迎したのである。それゆえ雑誌に採用される作品はエンターテインメント(Unterhaltung)の性格を強める。掲載文学の一ジャンルである創作メルヒェンも、エンターテインメントの一つとして雑誌や年鑑を飾らなければならない。作家達も自己のメルヒェンをそのようなものとして捉えるようになる。創作メルヒェンはもはや高邁な世界観や不可解な運命を描く超越的なジャンルではなく、作家が多数の読者を意識して娯楽を提供し、その代償として名声と経済的収入を獲得する手段となったといえよう。メーリケがメルヒェンを書いたのも当然このような状況においてであった。友人達はメルヒェンのようなジャンルで才能を浪費しないようにと忠告したが、メーリケはそれには従わず、むしろメルヒェン創作を楽しんでいるようでもあった。彼は自由にお話を作ることを自ら楽しみ、同時に読者をも楽しませることに喜びを感じていたのであろう。『黴くちゃ親爺』はこのような文脈で読まれなければならないのである。ロマン派のジャンル意識を尊重すれば、この作品はもはや創作メルヒェンとは呼び難いであろう。<sup>18)</sup>しかし我々は発想を転換しなければならない。すなわちこれこそビーダーマイアのメルヒェンのひとつなのである。

『黴くちゃ親爺』をこの方向で捉えようとするとき、大いに助けとなる作品がある。それは先に『黴くちゃ親爺』のペアとなる作品と述べておいた『宝物』である。この作品は、温泉地に逗留する中・上流階級の人々のある夜の楽しい語り(エンターテインメント)に、一つの「メルヒェン」が物語られるという設定になっている。メルヒェンを語るのは宮廷顧問官アルボガストであるが、そのメルヒェンの主人公は青春期の彼自身であり、主人公である語り手が自らの生い立ちや妻との出会

いを、不思議な運命の光に当ててメルヒェンの形式で物語るというものである。しかし語り手は折に触れて、それは単なる作り話にすぎないということをおわせる。聴衆の側でも、語られる内容は決して宮廷顧問官の経歴ではありえず、彼の空想の産物であることを理解している。そのため最後には聴衆のなかの一人が彼に代わって話を結んで完成させてしまうという事態さえ生じる。このエンターテインメントに加わった人々は、話の起承転結の原理を共有しているのである。『宝物』のテーマは、まさに物語ること、お話を作ることの楽しみであり、教養あるメンバーと有意義なひとときを過ごすという連帯感にある。語り手も聴衆も（作家も読者も）、新しい時代のメルヒェンに深遠な意味や不可思議な運命の表現を期待する気などさらさらなく、むしろメルヒェン（お話し）を仲立ちとした人と人とのつながり、いわば麗しき共同体の存立に重点を置いているのである。メルヒェン自体は相対化され、エンターテインメントの一つの手段と見なされている。創作メルヒェン『宝物』からは、ロマン主義以来のメルヒェンのジャンルの優越性やポジションはほぼ完全に失われているといえよう。<sup>19)</sup>

『皺くちや親爺』はこの作品とペアになるメルヒェンであった。どのような意味でペアになったのか、詳しくはIV以下が説明するであろう。しかしとりあえず言えることは、『皺くちや親爺』も（エンターテインメントとしてのメルヒェンに対立する）深刻なロマン主義的なメルヒェンとしての属性を付与されているとは、おおよ考えられないということである。二つの作品は多分、ビーダーマイア一期の教養市民階級の好みから外れることのない、穏やかな饗応的作品としてペアを組むものであったろう。さて『皺くちや親爺』を、ビーダーマイア一期における創作メルヒェンのあり方と照らし合わせるのはここまでにして、次に作品それ自体を検討してゆこう。

#### IV

『皺くちや親爺』はなぜにあれほどの複雑な構造を持たされたのであろうか。口承メルヒェンが見せるような超時間性とは明らかに対立して、ゼッペの生存と行動の時間は14世紀であることが確実に規定されている。ラウと尼僧亭の人々との交流をさらに百年前の13世紀のものとし、ファイラント博士やクルトの登場はさらに数十年さかのぼった12世紀に設定されている。しかしこのことをメルヒェンらしからぬと非難する場合にはもはやない。なぜそのような時間の重層性、歴史性を強調したのかを問題にしなければならないのである。

まずはサブ・ストーリーをひとつずつ取り上げてみよう。『美しいラウの物語』はかなり名を知られたメルヒェンであり、単独で論じられることの方が多い。楽しむことを知らず、夫の愛に恵まれぬ水の精ラウは、ベルタ女将や娘たちとの楽しい語らひに恵まれてユーモアと笑いを獲得し、やがては子室にも恵まれて夫の愛を取り戻すことになる。しかし、（庶民の）サロンの雰囲気なかで社会性と（人間的）喜びを獲得してゆくという、このテーマは決して13世紀のものとはいえないであろう。それはむしろ、市民階級の交流（エンターテインメント）に社会と個人の調和を見ようとした、ビーダーマイアのテーマである。<sup>20)</sup> それゆえこの創作メルヒェンは単独で読まれても19世紀に通用するのである。しかしこのメルヒェンの自律性は、『皺くちや親爺』全体を破裂させかねない力を持っている。なるほどゼッペのストーリーを本来のメルヒェンとするのなら、このサブ・メルヒェンは、「鉛の棒」の由来と行方を示すために是非とも必要であったということになる。しかしそれならば



このような独立性の高いメルヒェンを挿入せず、鉛の棒に関連した事柄だけを必要情報として物語ればよいわけである。ラウの物語に『鍔くちや親爺』のなかでこれほどのウェイトを持たせることは、確かに行き過ぎであるとは言えよう。だがメーリケがその程度のことには気づかず、全体を書いたであろうか。エピソードの数も分量も多すぎることは事実である。しかしメーリケはあえてそのように創作しているといえよう。メーリケは物語りたかったのである。ゼッペのメルヒェンを本筋としながら、ラウの物語やファイラント博士の物語も一緒に語りたかったのである。この作品はいわばメーリケのメルヒェン集というものだったのであろう。シュトゥットガルト（シュヴァーベン）という郷土への愛と読者へのサービス精神から、この地方を舞台としたメルヒェンや神話を作り出して、郷土を歴史的にも風土的にも豊かなものとして表現しようとしているのであろう。<sup>21)</sup>

ファイラント博士と「大蝸の歯」の話も、もちろんそれがなければ（鉛の棒を持ち帰るようにも言われた）ゼッペの旅の意義は半減するわけだが、もっと簡潔であってもよいように思われる。しかも相当に長いラウの物語のなかに、さらに埋め込み細工のように挿入されているのだ。13世紀から12世紀に遡って（鉛の棒の）起源譚を物語ってゆく構成の複雑さに、読者はとまどいを感じてしまうかもしれない。しかし語りの内容（大蝸の歯の起源）と「時間的に近い」位置（数十年の隔たり）にある女たちが、「サロンの雰囲気」のなかでそれを話すという設定は、逆にビーダーマイアー期の読者サロンを意識したものであるともいえよう。それゆえ話の大きさに関しても、それ自体でお話として独立させられるほどのものに、メーリケは仕上げたかったのであろう。

もう一つのエピソードである、ファイラント博士と道化師ヨープストの話に関してはゼッペのストーリーとは繋がるどころがない。すなわち大蝸の歯というモチーフによって関係づけることができないのである。<sup>22)</sup> しかし全くの蛇足として排除されるべきサブ・ストーリーであるとはいえない。この物語は、ゼッペが未亡人に楽しいお話を聞かせようという趣旨から始めたものである。自分は楽しいおしゃべりや交流を愛する人間であることをわかってもらうために行うのである。それゆえ話の内容自体がメルヒェン全体と関連するのではなく、このような物語を楽しむことのできる人間とできない人間との相違を、はっきりさせるという機能を持っているのである。ここにも19世紀教養市民階級の人間的交流の理想が反映している。楽しくメルヒェンやお話を共有し、共通の楽しい時間を持つことの有意義性が表現されているのだ。それゆえ物語を楽しめない未亡人は、夫を次々と二人も殺し、社会から「孤立」して不幸な人生を歩まなければならないように描かれているのである。社交性の欠如を戒め、精神の交流を促進する時代の作品のなかでは、このようなサブ・メルヒェンも蛇足とはい切れないであろう。

以上のように観察してみると、エピソードの数や<sup>23)</sup> 分量に対する疑問も解消されるであろう。そこからまた、メーリケは『鍔くちや親爺』のなかにシュヴァーベンをさまざまに描きながら、時代と社会への社会的なメッセージも確実に伝えようとしていた、ということがわかるであろう。そして『鍔くちや親爺』が『宝物』とペアーをなす作品であるということの意味も理解できるのである。作品全体の複雑な構造をこのように解読できた今となつては、本筋であるゼッペをめぐる事件について議論することができよう。

親も亡くし職場の親方とも折り合いが悪く、社会との不協和音に悩んでいた青年が、故郷を離れて試練を乗り越え、最終的な幸福（王国、家庭）を獲得するというのは、口承メルヒェンのもっとも普遍的な図式に従っている。また大抵の場合、主人公は故郷を忘れたまま異国で幸福をつかみその地に住み続けるが、なかには故郷に錦を飾ったり、あるいは故郷で受託した使命を異国で実現して改めて帰郷するという形式も民俗は伝えているので、<sup>24)</sup> この点でもゼッペの本筋はメルヒェンの図式から外れているとはいえない。幸福靴や大蝸の歯やフツェルプロートという超自然的な魔法の贈り物（彼岸的要素）が当然のこのように出現するのもメルヒェンの特徴である。ゼッペのストーリーだけを取り上げるならば、口承メルヒェンの特徴もかなり認められるのである。

あるいはゼッペは職業上の迷いに陥りながらも、旅の苦労を重ねながらそれを克服して、自分のあるべき姿はシュトゥットガルトの靴職人であると再認識するという点では、彼は一種の教養小説の主人公と言えるかもしれない。ゼッペはとにかく、口承メルヒェンの主人公とは異なって、内面的葛藤や人間的な奥行きも見せるからであり、18世紀の教養小説の主人公のごとく、経験を積むことにより内面を豊かにして社会的に有意な人間になってゆくからである。しかし口承メルヒェンや教養小説との比較は今は無用である。何度も繰り返しているように、この作品全体がビーダーマイアーの創作メルヒェンの一形態であり、そのテーマはいずれにせよ19世紀の社会的モラルであることは確実だからである。

フローネと靴のエピソードはここではサブ・ストーリーとは見なさず、ゼッペの本筋から枝分かれしたものと考えておこう。なぜならば二人の結婚がこの物語（ゼッペの旅）の到達点となっているからである。ゼッペとフローネは、以前から互いに淡い感情を抱き合っていたにもかかわらず、二人はストレートに結婚へは至らず、男靴と女靴を交差させて履き、失敗を繰り返してしまう。この靴の履き違えとはいったい何を意味しているのであろうか。（小人にもらった）見かけの上では何ら違いない二足の靴にも、やはり男靴と女靴という反発し合う特性があるという点に、社会におけるジェンダーの取り決めが、いかに厳格なものであるかが表現されているともいえよう。社会的に是とされる性による分業を、男女は厳密に守らなければならない。男性が社会的な役割を果たし、女性が家庭を守るという図式を踏み外してはならない。ゼッペとフローネが靴を履き違えたことは、まさにその踏み外しの危険を暗示している。結婚までの道のりは遠くなってしまうのである。綱渡りのロープの上で間違った靴を交換して、それぞれが男靴と女靴を正しく履いたとき、二人はようやく婚約できるのである。ここでウルムの未亡人とフローネを比較してみよう。未亡人はゼッペから婚約の贈り物として銀のボンネットをもらう。「銀」は清純と貞節を表現し、婚約者に求められる特性を象徴している。しかし銀のボンネットは、夫を殺したといわれる未亡人にとっては「死刑囚の帽子」に見えてしまう。彼女はゼッペとの結婚を必要とは思っていないのだ。彼女には男性のものとしてとされている領域へと越境するほうが適しているのかもしれない。しかし中世のギルドやツunftの取り決めは女性の自立を許さないために、未亡人自らが親方となって工房を経営することはできない。<sup>25)</sup> メーリケがどの程度まで、父系制社会における女性の立場を認識していたかは解らない。しかしゼッペは、復路、しばしたたずんだ小さな礼拝堂で、未亡人のために取りなしの祈りをする。メーリケは未亡人のことをただ悪女や魔女と呼んで非難する気はなかったようである。わけても未亡人が我を忘れて取り乱す場面は

実にドラマティックに描かれている。彼女は読者に近代的人間の分裂性を感じさせる存在となっているのである。このような実存的な表現を見せながらも、メーリケはやはり市民社会のモラルとジェンダー規範を優先させている。そのような前提のもとで、未亡人があのようなになったのは、彼女自身に社交性が欠如していて、夫婦としてのコミュニケーションを持つことができなかったからだ、と結論しているようである。複雑な内面を推測させる未亡人に比して、フローネの属性は清純という一語に尽きる。市民階級に属するゼッペの妻となり、彼の子供を生み、「家庭の天使」として家族の世話をする、という役割しか彼女には割り当てられてはいないのである。

結婚というテーマを考えると、忘れてはならないモチーフは「フツェルブロート」である。フツェルブロートはたくさんの「果実」を入れて焼いたパンであり、『皺くちや親爺』では、そのひとつかけでも残っていれば永遠に再生されることになっている。それゆえこのパンは、夫婦が子宝に恵まれ、子孫が繁栄することを祈願するシンボルにもなる。未亡人は結婚の相手に相応しくないゆえに、彼女のもとではこのパンは消えてしまう。しかしフローネはゼッペの花嫁になるべく定められているから、二人には綱の上でフツェルブロートが再度与えられるのである。また「大蝸の歯」についても、ゼッペが領主の祝福を受けて結婚するために是非とも必要であったといえよう。ネックレスも同様である。領主令嬢イルメンガルトの結婚にタイムリーに帰郷したゼッペは、それら（大蝸の歯とネックレス）があったからこそ自らの結婚も成就できたのである。<sup>26)</sup> こうしてゼッペをめぐる（14世紀の）事件の最大のテーマは、（近代市民社会の）結婚とジェンダーであったといえるであろう。ゼッペのような正直で勤勉な職人（市民）とフローネのような清純な女性のカップルこそ理想とされるのであり、そのような男女は子宝に恵まれて、穏やかな社会の基本を形成するということなのである。

さて親愛なる読者の皆さん、さようなら。皆さんはもう当分のあいだメルヒェンはけっこうだと思っていられましょう。よろしいです、同じようなものをすぐにまた市場には持って来ないと約束しましょう。たとえこの冗談が皆さんの気に入っていたとしても、私はやはり約束を守ります。第二マカベア書の終わりにこう書かれているのはもっともだからです、すなわち、いつもワインばかり、あるいは水ばかりを飲んでいるのは楽しくない、時にはワイン、時には水を飲むのが楽しいと。ですから、そんな風にいろいろなものを読むのが楽しいのです。これで終わります。<sup>27)</sup>

『皺くちや親爺』はこのような「読者を意識した」文章で閉じられる。どうやらゼッペをめぐるメルヒェンのテーマを解釈しただけでは、作品全体を理解できたことにはならないようである。14世紀の本筋メルヒェンだけではなく、やはり13世紀、12世紀のサブ・ストーリーもすべて含めて解釈はなされなければならないということであろう。しかし我々はすでにそのような作業をほぼ終えているのである。すなわち、ビーダーマイアー期の読者と作家はどのような関係にあったか、メルヒェンというジャンルはどのような評価を受けていたのか、新しいメディアを媒介として中産階級はいかに社交とエンターテインメントを求めたか、という考察はⅢでなされた。そして『宝物』とペアーをなす作品、『皺くちや親爺』の複雑な構造は、読者に向けたメーリケの豊かな社会的メッセージの現れによ

るものであったことも、IVで示された。いまここに至って得られる結論は、『シュトゥットガルトの皺くちや親爺』においても、語り手は、聴衆との親密な関係を前提として、複数のメルヒェンを楽しく語り聞かせようとしているということである。ゼッペのメルヒェンに見られるような時代のモラルを話題としながらも、その話題自体を作品のテーマとはしていないと言えるであろう。メルヒェンを読者と共有して楽しむという、ビーターマイア一期のエンターテインメントのありかたこそ、この作品の主題であったと結論してもよいと思われるのである。

#### 註

- 1) Mörike, Eduard: *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. München 1968, Bd. 1, S. 1051.
- 2) Vgl. Ebd., S. 1048.
- 3) Ebd., S. 477
- 4) Vgl. Eckhardt, Holger: *Märchenhafte oder historische Chronologie in Eduard Mörikes „Das Stuttgarter Hutzelmännlein“* ? In: *Wirkendes Wort* 39 (1989), S. 326-329.
- 5) フッツェル(Hutzel)とは乾燥果実のことをいう。乾燥果実には皺がよっているので、フッツェルという語は「皺くちや婆さん」という俗語にもなる。
- 6) Futterknecht, Franz: *Eduard Mörikes „Stuttgarter Hutzelmännlein“ . Versuch einer Interpretation*. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 28 (1993), S. 122.
- 7) フッツェルブロットとは乾燥梨やその他の乾燥果実、アーモンド、パン粉、黒コーヒーと油からなるクッキー状のパン。  
Vgl. Klotz, Volker: *Das Europäische Kunstmärchen*. Stuttgart 1985, S. 232.
- 8) 作品の結びでゼッペ夫妻は、もうこの靴は二度と履かないでしまっておく、と言う。
- 9) ラウは人魚ではない。手と足の指の間に水掻きがついている以外は、人間とまったく同じということになっている。
- 10) 『美しいラウの物語』のなかでは、男性原理と女性原理の対立、キリスト教と土着神話の対立、精神と自然の対立等、重要なテーマが展開されている。
- 11) 携帯する者の姿を見えなくする「大蛸の歯」はメーリケの自由な創作である。巨大な多足類の長い腕は、多くの場所に同時に存在し多くのものを一度に手にすることができる、と考えられよう。ここにはある種の全能性が現れている。携行する者の姿を隠す魔法の事物のモチーフは枚挙にいとまがないであろう。
- 12) 職人が親方の未亡人と結婚すれば、職人は親方となり、社会的地位も経済力も上昇する。この選択は理性的な選択と見なされた。
- 13) プレーゼに対する小人の懲らしめは相当に厳しいものであるが、小人はそのあとで彼の損害を償ってやる。小人は不誠実なやり方で幸運をつかもうとする者を罰するが、その罰は相手を破壊するほどのものではなく、常に「再生」の可能性を残す。この点に「自然」における消費と再生の関係についての示唆があるのかもしれない。この関係はフッツェルブロットにも現れている。
- 14) Mörike: a. a. O., S. 527.
- 15) 魔法や超現実的な事件が自在に登場し、しかし登場人物がそのことに対していささかの驚愕も恐

怖も感じておらず、此岸的なものと彼岸的なものが当然のごとく併在しているという点では、この作品はまさに口承メルヒェンの特性を継承している。口承メルヒェンの文体論に関して筆者は、マックス・リュートナー(Max Lüthi)の理論を踏襲している。

- 16) あるいはメルヒェンをノヴェレ集に入れているというべきかもしれない。  
Vgl. Klotz: a. a. O., S. 234.
- 17) Steinmetz, Horst: *Eduard Mörikes Erzählungen*. Stuttgart 1969, S. 18.
- 18) もちろんメーリケはメルヒェンらしいメルヒェンも書いている。たとえば『百姓とその息子』は長さからいっても口承メルヒェンの仲間に入れてもよいほどであり、構成は単純で、心理描写もほとんど行われてはいない。また『イエツェールテの手』は超越的な事件がエキゾチックな風土のなかで起こるように設定されており、異国から伝わったメルヒェンというような風貌を湛えている。
- 19) 『宝物』について精密な分析を行うことは極めて有意義であるが、この場では不可能であり、改めて別の機会に譲りたい。
- 20) 啓蒙主義やロマン主義時代のサロンに比べてビーダーマイアー時代のサロンは、エンターテインメント的要素が強かったといえるのかもしれない。
- 21) 「今」という時(1320年前後)から隔たったエピソードも、すべてシュヴァーベンという「ここ」へと引き寄せられて、束ねられる。また『皺くちや親爺』においては方言が相当の機能を有しているはずであるが、筆者にはそれを論証する能力はない。
- 22) 口承メルヒェンの理論では、(ヨープストのモチーフのように)メルヒェン全体と関係を持たないモチーフは盲目のモチーフと呼ばれる。
- 23) これら以外にもエピソードは含まれている。
- 24) Vgl. Popp, Wolfgang: *Eduard Mörikes „Stuttgarter Hutzelmännlein“ zwischen Volksmärchen und Kunstmärchen*. In: *Wirkendes Wort* 20 (1970), S. 313-320.
- 25) 若桑みどり『象徴としての女性像』(筑摩書房 2000年)、367頁参照。
- 26) すべての要素が必要な時点でぴたりと現れてチャンスに間に合うという、一種の時間の一致性はメルヒェンの大きな特徴である。
- 27) Mörike: a. a. O., S. 554.